

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /

memoria de los medios

n°3

[El arte y lo cómico](#)

n°4

Las muertes de las

vanguardias

n°5

Las tapas de

semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida

cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El

cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos

mediáticos: los casos

de las tapas de revistas

en papel y en soporte

digital

n°10

Sobre historia y teoría

de la crítica I

## búsqueda

ir

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

*El arte y lo cómico*

n° 3  
abr.2005  
semestral

## Entrevistas

## Lo que trajo el cine al mundo de lo cómico

Entrevista a Jorge Dana

minibio

**Figuraciones:** ¿Cómo llegó la comicidad al cine? ¿Con qué imágenes o con qué formas de contar?

**Jorge Dana:** Antes que nada quiero aclarar que no soy un especialista del tema ni mucho menos. Improviso entonces, a partir de algunos trabajos sobre los primeros años del cine que llevamos a cabo con Noël Burch en los años ochenta, y que él explicitó en algunos de sus libros. Desde el nacimiento del cine los cineastas se encontraron frente a un dilema: cómo contar una historia? Dilema aun más insidioso: cómo hacerle comprender al espectador que descubría esos primeros balbuceos del relato cinematográfico que le estaban contando una historia! Los guionistas y realizadores, generalmente anónimos, que trabajaban para Pathé, Gaumont, Biograph o Vitagraph, intuyeron dos respuestas al dilema que se les planteaba. Esas intuiciones darán origen paulatinamente a los principales géneros de relato cinematográfico.

El primer hallazgo proviene de lo más específico y revolucionario del cinematógrafo: el montaje. Los primeros cineastas se encontraron con un lenguaje de imágenes discontinuas, un plano sucedía a un otro. Como establecer entonces una aparente continuidad, indispensable para fabricar un relato? Un policía corre tras un ladrón: establecida la situación, era fácil para un espectador, aunque con frecuencia fuese analfabeto, comprender la sucesión de planos: una vez el policía, una vez el ladrón, a veces los dos en cuadro y así sucesivamente.

Así nació el género de relato que llamaremos persecución: un policía tras un ladrón; una esposa engañada tras un marido; un toro que ataca a una multitud; un perro que rescata a un bebé; un zapallo que persigue a una banda de niños; un caballo contra un automóvil; un automóvil contra un tren, infinitas variantes que crean suspenso o franca hilaridad, y a veces ambas reacciones al mismo tiempo.

La segunda solución consistió en crear una continuidad imaginaria a partir del conocimiento previo del espectador, presentándole una historia o un material con la que ya estaba familiarizado: sucesos publicados en periódicos populares; eventos históricos y, sobre todo, El relato en episodios por antonomasia: La Pasión de Jesucristo.

El espectador crea una continuidad -podríamos decir que llena los baches inherentes al relato cinematográfico- y crea una linealidad entre la sucesión discontinua de planos a través de lo que ya sabe.

Como sucederá hasta hoy, todo espectador lleva su propia diégesis al cine.

Todo guión es un guión interminable, reescrito por cada espectador.

En la persecución, el film surge del espíritu de los guionistas, los espectadores en vilo descubren cada una de las peripecias. En la pasión, el guión surge del espíritu del espectador, que se cuenta una historia que ya

conoce, a veces hasta en sus más ínfimos detalles.

Estos dos recursos darán origen a los grandes géneros cinematográficos. De la "persecución" surgen el film de suspenso, de aventuras, y el relato cómico. La "pasión" será el fundamento del melodrama, la comedia dramática, la saga familiar. Por supuesto, muchas veces los dos modelos coexisten en un mismo film, puede haber una "pasión" con "persecución" y viceversa. Eso explica, tal vez, la dificultad que tienen algunos críticos en fabricar una clasificación satisfactoria de géneros cinematográficos.

**F:** ¿Podrían situarse algunas etapas dentro del universo de la comicidad cinematográfica?

**J.D.:** En primer lugar el modelo persecución se delinea según diversas variantes: la de la personas, la de los objetos, ligado también a los equívocos susceptibles de ser asociados con algunas de esas modalidades.

Ese tipo de comicidad se desarrolla en primer lugar en Francia, aunque sea muy difícil establecer cronologías precisas. Era una época de gran efervescencia y experimentación: tal film inglés de 1901 contiene un embrión de tal hallazgo verificado en Francia o Estados Unidos años o meses más tarde.

Sin embargo, la producción francesa, con características muy precisas -un público popular, de kermesse; ausencia de moral en los relatos (un ladrón o un avivado pueden triunfar al final sobre el policía o el honesto comerciante) y una innegable sensibilidad social (algunos directores eran notorios anarquistas, como Alfred Machin)- se distingue por la cantidad y la calidad. A título de ejemplo citaré los films Pathé, donde prosperaron dos grandes creadores del cine cómico, Max Linder, precursor del cómico que se identifica a su propio personaje, y Jean Durand. Este último, con su compañía Los Pouics, inventa la comicidad de acumulación, asociando la persecución a la repetición del comportamiento y el paroxismo de la destrucción. Construye grandes decorados en estudio, donde se representan escenas vertiginosas, sin trucos: un piano atraviesa el techo y cae sobre un actor, que acusa el golpe y sólo se preocupa por tomar represalias, continuando una escalada de la agresión.

El gordo y el flaco o, de manera más elaborada, los hermanos Marx, son descendientes directos de Durand. Años más tarde, Mack Sennet reconocerá la influencia que los primeros films franceses tuvieron sobre su trabajo. Es muy difícil hablar de etapas sin cometer olvidos. Hay quienes hablan de Mack Sennet como el descubridor de la comicidad en el cine, es un gran error que él mismo nunca hubiera aprobado. Su trabajo se fundamentó en ordenar los primeros hallazgos utilizando recursos específicos del cine: el montaje y las reglas de continuidad gracias a la figura del campo-contracampo, que, por otra parte, ya había sido puesta en práctica en diversos países.

**F:** Dentro de este variado panorama, ¿cuál es el rol del autor?

**J.D.:** Es necesario establecer una distinción. Por un lado el autor-actor: bastaría recordar a Chaplin o a Jacques Tati, en ambos casos el autor se fusiona con el personaje. También Buster Keaton, que no creó estrictamente un personaje. Por otro lado, en el extremo opuesto, el autor se disuelve como tal, la comicidad se articula a partir de la existencia de un equipo; quiero decir con guionistas, técnicos, actores, que concurren a la construcción del fenómeno cómico.

Mack Sennet tenía equipos enteros de guionistas y creadores de gags. Creo, por experiencia, que el género cómico es un trabajo de equipo, especialmente en la etapa de escritura del guión. Así ocurría durante todo el gran periodo de la "Comedia a la italiana".

**F:** ¿En acaso el fenómeno de la comedia italiana? El asunto te debe ser familiar dado que hiciste un film a ese respecto.

**J.D.:** Bien, es cierto, el caso lo conozco y creo que es un excelente ejemplo del trabajo en equipo. Mario Monicelli me contó que muchas noches se reunían en la casa de algún guionista y contaban historias, si alguno decía que su historia ya no le interesaba, que la dejaría de lado, otro saltaba sobre la ocasión y le pedía permiso para utilizarla en el guión que escribía en ese momento. O bien se ponían todos de acuerdo para resolverle el problema a otro que no sabía como resolver una escena. Al final, nadie sabía quién era el autor de una idea, y, sobre todo, eso no tenía la más mínima importancia.

Dino Risi, Mario Monicelli, Furoy Scarpelli, señalan que para que surja ese producto excepcional en el mundo de la cinematografía fueron necesarios dos factores ligados estrechamente a la cultura italiana. En primer lugar la existencia de un componente dramático -nada ajeno al momento que vivía Italia en el momento de esa producción, la posguerra- tratado con distancia, en registro comedia. Por otro lado un rasgo cultural de los italianos: la capacidad de reírse de sí mismo, posiblemente para adelantarse a los otros.

En Francia esa actitud sería imposible, nunca Francia pudo producir una comicidad de esa índole. Como dijo Dino Risi "los franceses no hacen otra cosa que celebrar su propia grandeza". Los desconocidos de siempre, de Monicelli estaba destinado a ser una parodia del film policial francés Rififi, que se llamaría Rufufu. Pero Monicelli decidió que filmaría esa comedia

como si se tratase de un film dramático: fotografía en matices de gris de Gianni di Venanzo, decorados austeros, aceras lluviosas, atmósferas de bruma. También se trabajó el relato, la adustez de los personajes originales se tornó en modestia y carencia con visos dramáticos, trabajados en clave de comedia.

Esa es posiblemente la clave de la Comedia a la Italiana: relatar con humor situaciones y sucesos esencialmente dramáticos. Los Monstruos o Il Sorpasso, de Dino Risi, Policías y Ladrones de Monicelli o Nos habíamos amado tanto de Scola son algunos buenos ejemplos.

En Los desconocidos de siempre se producen incluso gestos que podríamos llamar fundacionales -que refuerzan el señalado efecto de equipo-, como el de la presencia de Totó -el viejo actor cómico- junto a Gasman y Mastroianni, jóvenes en la época; en ella el más viejo da una lección a los jóvenes (la famosa secuencia de la terraza). Podríamos decir: una verdadera transferencia generacional.

**F: ¿La comedia italiana se asocia con otras tradiciones?**

Por supuesto que sí, y principalmente con una cercana: el neorrealismo italiano: la comedia resulta de la suma de la dramática neorrealista y de su manera de observar la realidad, más el gesto cómico.

Se debe tener en cuenta que el neorrealismo no es un costumbrismo sino una verdadera modificación de la mirada. Se apunta a una situación concreta y no a la mera yuxtaposición de materiales reconocibles y repetidos.

Retomando lo que decíamos antes: el neorrealismo es una forma derivada del género "pasión": sucesos y situaciones conocidas, personajes anónimos. Todo espectador en Italia durante la posguerra se enfrenta con los mismos problemas que El ladrón de bicicletas, problemas esenciales: la falta de pan, trabajo, casa.

Y la Comedia a la Italiana retoma lo mejor del neorrealismo introduciendo una dosis de "persecución", debido a eso tiene un sabor tan peculiar, un equilibrio tan genuino. Refinos y reflexionamos a la vez o, mejor dicho, reflexionamos riendo. Hoy no nos ocurre muy a menudo. La comedia italiana, eso sí, llevó al límite la disolución del autor, quizás más que el neorrealismo que también a su manera había incorporado nuevos agentes en la producción.

La vitalidad del cine finalmente es necesario buscarla en el intenso trabajo de intercambio; la actividad solitaria, en este caso, es un mito sin sostén, la producción está siempre relacionada con la participación colectiva. La Comedia a la Italiana, más allá de sus virtudes específicamente artísticas, incluye otra que consiste en haber revelado un importante aspecto de la modalidad productiva del cine.

Entrevista realizada por Oscar Steimberg y Oscar Traversa

Jorge Dana es argentino. Reside en Francia desde 1969. Cineasta y guionista ha realizado numerosos films publicitarios y documentales para cine y televisión, entre ellos Graciosos, Tiernos y Malos. La Comedia Italiana de Toto a Roberto Benigni.. Ha enseñado dirección y montaje, teoría e historia del cine en París y Londres: I.D.H.E.C; I.N.A (Institut National de l'Audio-Visuel); Université de Paris Censier Sorbonne; Université de París, Assas; Royal College of Art; Slade Film School, London University.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324